5. MICROSISTEMA DEL SAINETE Y LA REVISTA CRIOLLA (1890-1930)

5.1. A qué llamamos sainete criollo

por Osvaldo Pellettieri

El sainete criollo como espectáculo apareció en Buenos Aires como una obra predominantemente breve, con personajes típicos, casi todos ellos caricaturescos, a excepción de la pareja central que vive la relación sentimental. Este elemento estructura las distintas secuencias cómicas, otorgándoles unidad. Su conflicto es concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una módica crítica de costumbres, con un nivel de lengua peculiar de las clases populares: lo que se ha dado en llamar carnavalización, especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre el espectador y el espectáculo —el mundo abierto y la mostración de la realidad observada de manera ambivalente (Kristeva, 1978: 189; 208-212)—.

Como se podrá apreciar por el contenido de este capítulo de la **Historia**, para sus redactores hay dos premisas fundamentales a ser consideradas al analizar el sainete criollo: 1) el sainete y la revista se incluyen en un mismo sistema teatral, tanto en su producción como en la recepción y circulación y 2) se trata de formas teatrales en las que prima el arte del actor por sobre los restantes agentes intelectuales que participan en el espectáculo y lo hace, especialmente, a través del capocómico en el ámbito de la compañía (cfr. 3 de este volumen). Esta incluye el grupo de actores y colaboradores menores, estructurados de manera rigurosa y compleja, con lejanas relaciones con la tradición de la compañía española del Siglo de Oro o del barroco, pues en ambas el actor transitaba una "carrera", y en ese tránsito aprendía y se familiarizaba con las convenciones probadas durante años con aplausos que garantizaban su efecto.

En los contratos de los actores principales estaban señaladas sus funciones precisas como, por ejemplo, la de damita joven, galán, característico, etc. lo que demuestra que existía un rígido escalafón teatral. Cada actor se identificaba con un determinado tipo de repertorio así como cada compañía se especializaba en un determinado tipo de obra que la distinguía de las restantes. Los cambios internos más importantes estaban determinados por la edad de los actores y actrices, de galán a característico, o de primera dama a característica y la inflexibilidad con que se manejaban estas categorías hacía muy difícil que, por ejemplo, un galán pasara a desempeñarse como actor cómico. Como resultado de esta organización, puede decirse que a la hora de asignar los personajes no surgían discusiones, puesto que cada integrante de la compañía tenía un rol prefijado.

Generalmente el capocómico era a la vez empresario (cfr. 3. Compañías, de este volumen), y mantenía una relación simbiótica con la compañía. Se establecía una doble dependencia: el capocómico dependía del elenco puesto que si bien era la principal atracción y el público iba a verlo a él, también lo hacía por los principales actores que lo rodeaban, que eran sus "parteners". En sentido contrario, la compañía dependía totalmente de él y estaba enteramente al servicio de su lucimiento. Esta división del trabajo en roles permitía que los actores pudieran pasar sin problemas de una compañía a otra, en la que continuaban asumiendo idéntica función.

Los actores del sainete generalmente se reclutaban en el varieté o en teatros barriales pero, en muchos casos, los elencos estaban integrados por los miembros de la familia de algún actor o actriz que ya se encontraba trabajando en ellos. Generalmente los actores se mantenían muchos años en la misma compañía, y junto al capocómico, le daban continuidad a la misma, al tiempo que contribuían a su éxito. Como consecuencia de esa situación, estas agrupaciones eran hostiles a las innovaciones y se caracterizaban por su escaso dinamismo. Los actores del sainete eran "obreros" del teatro, envejecían en ellas, generando así una verdadera "escuela de interpretación" para el género.

Los autores eran considerados "propiedad" de los capocómicos y de su compañía, escribían "para", y ponían especial esmero tanto en que en el reparto de personajes hubiera uno para cada integrante, como de que el capocómico fuera el protagonista absoluto que abriera y cerrara la pieza.

En una entrevista realizada a Olinda Bozán (Ardiles Gray, 1981: 37-47) la actriz hacía una descripción de cómo era un día de trabajo en la vida de un actor de sainete, que comenzaba a la mañana, cuando compraba la comida que iba a cocinar en su camarín para la cena. Entraban al teatro a la seis de la tarde y no salían sino hasta las tres de la mañana, cuando terminaba el "suplicado"[1] de los textos a estrenar, y esta rutina se repetía de domingo a domingo puesto que no gozaban de día de descanso.

Se decía que los actores, para aprender rápidamente los textos de memoria, se leían uno al otro la "letra" en voz alta, costumbre que pude obedecer además, probablemente, a que algunos de ellos no sabían leer. Una vez memorizado el texto (para lo cual los actores eran "auxiliados" permanentemente por el apuntador) los ensayos, que se realizaban en ropa de calle, se desarrollaban añadiendo a la recitación la mímica que se consideraba adecuada y finalmente se fijaban las entradas y salidas. La iniciativa de la organización de los ensayos estaba a cargo del capocómico o su delegado o representante, que también disponían de los cambios que consideraban convenientes. Algunos actores, como Parravicini o luego Sandrini, solo se integraban a los ensayos en los últimos días. El tiempo de ensayos que se dedicaba a cada sainete era muy peculiar y difícilmente superara una semana por cada obra.

En el sainete, desde su primera fase (el sainete como pura fiesta, cfr. 5.2 de este volumen), el actor cómico tenía una función creadora y generadora de ilusión en su público: era quien transportaba a los espectadores de la realidad a la ficción. Conocedor de las reglas del género, concebía y organizaba el espectáculo, frecuentador de todos los trucos de la escena sainetera. Era el representante más cabal del hecho ideológico que representaba el sainete, es decir: "develar el ridículo en todas sus formas". Exponía el ridículo de la existencia ante un público que reía "con él".

La segunda fase del género (el sainete tragicómico) esa situación había sufrido una reversión y ya el público se reía "del personaje", estableciendo de este modo una mayor lejanía entre él y la audiencia. Marcó la aparición del ridículo social.

En el grotesco criollo (cfr. 8. El grotesco criollo, de este volumen) esa distancia se profundizó y el ridículo esta captado no sólo por el público de Stefano, sino también por los que compartían la escena con el personaje.

En las tres fases del sainete el actor cómico se expresó "con todo el cuerpo" —a diferencia del actor culto de la época—. El cuerpo del actor debía cumplir una función creadora y no solo "ilustrar" el personaje. Debía actuar caricaturescamente pero respetando la edad, el temperamento y el estado social del personaje que representaba. Su desempeño implicaba un cuestionamiento a la pura declamación.

En la puesta en escena de la primera fase se podía observar la presencia de público y actores formando parte de una fuerte comunidad sentimental, lo que en el tango se denomina "reino sentimental", que refiere al encuentro con "la edad de oro de los sentimientos". El público lo percibía como un todo costumbrista y moralista, pretendía presenciar en el escenario, y lo lograba, un espejo de su existencia y una moraleja. La crítica, por el contrario, buscaba los matices naturalistas, el medio tono —que el actor "mostrara sus emociones de manera correcta"— y el decoro —que no recurriera al "mal gusto"—. Por supuesto, estas cualidades no caracterizaban al género y muy pronto se generó un desencuentro al que se refiere 5.5. Recepción del sainete en este volumen.

En otro orden de cosas, es conveniente anticipar que el sainete no fue un espectáculo homogéneo, como afirman algunos trabajos, sino que tuvo fases y cultores que se analizan en 5.2 de este volumen. Fue, además, un fenómeno intermitente en el teatro nacional, a partir de su aparición, en el siglo XVIII, continuó en el XIX, reapareció a principios del XX, hasta la década del cincuenta y, refuncionalizados algunos de sus procedimientos más característicos, volvió a ocupar los escenarios desde los sesenta, pero esta vez formando parte del teatro "culto".

El sainete significó un intento por interpretar al país desde la óptica de la naciente clase media —su espectador implícito—: ya en el sainete como pura fiesta aparecía el abecé de su ideología: el trabajo y las ansias de progreso, el sacrificio por los hijos (la honra social), la mujer como "eterno femenino". Y la convicción de que el extranjero debía "argentinizarse" en el espacio utópico del patio del conventillo.

En el escepticismo del sainete tragicómico es posible observar a una clase social que ya descreía de algunas promesas de bienestar social y de las posibilidades del país, cuestionaba instituciones, fundamentalmente la familia, y apreciaba que el individualismo se había trocado en egoísmo social, el ahorro en rapiña, el voluntarismo en una quimera del éxito fácil. El público afecto a este tipo de sainete no se contentaba con divertirse o entretenerse asociativamente, sino que pretendía conocer sus orígenes, visualizar "hacia dónde se encamina el país" y los problemas de una sociedad aparentemente opulenta.

Finalmente, merece señalarse que el sainete colaboró en la construcción de nuestra nacionalidad durante y después de la inmigración. Planteó la integración social con "los hombres nuevos". Su aceptación "con reservas" del inmigrante lo distinguió de la novela (los textos de Eugenio Cambaceres o el conocido como "ciclo de *La Bolsa*" [1890-1901] son buenos ejemplos) pues si bien los protagonistas criollos del sainete no estaban exentos de prejuicios frente a lo distinto y lo rechazaban en algunas ocasiones (el mundo del sainete de Vacarezza), en la mayoría de los casos la integración de criollos y gringos fue casi espontánea, mediante el "pacto de convivencia en el patio del conventillo" —roto en *Mustafá* (1921) de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa por cuestiones de dinero—.

Notas

1. Suplicado: Generalmente, al terminar la función, el elenco encontraba en la tablilla de novedades una nota en la que se le "suplicaba" que no se retirara pues debía ensayar la siguiente obra a estrenar.

* * *

5.2.Concepción de la obra dramática del sainete

por Osvaldo Pellettieri

La forma sainete fue una constante en el teatro español desde el siglo XIX. Hacia 1870, como reacción nacionalista contra la opereta alemana, se concretó un productivo sistema zarzuelero-sainetero que llegó hasta principios de siglo (Zurita, 1920; Deleito y Piñuela, 1949).

En tanto, en la Argentina, como resultado del reclamo ideológico del nuevo público originado en la inmigración –que aspiraba a ver en escena un espejo idealizado de su existencia cotidiana— y del estímulo externo del género español —que puso en marcha nuevamente la tradición sainetera del teatro argentino presente desde su mismo origen en el que puede denominarse sainete criollo primitivo, siglos XVIII y XIX (cfr. volumen I de esta **Historia**)—, se concretó años después, a partir de 1890 y hasta mediados de la década del treinta, el microsistema teatral del sainete criollo, con sus autores, sus salas, su público y sus instituciones legitimantes, las revistas, la crítica, los premios (Gallo, 1970; Ordaz, 1957: 62-72; Pellettieri, 1986ᵇ: 71-77 y 1990ᵃ: 27-112).

La gran vía, de Felipe Pérez y Federico Chueca se estrenó en Madrid en 1886 y tres años más tarde, en 1889, se dio a conocer en Buenos Aires en la sala del Pasatiempo, llevada a escena por una compañía española. Así comenzó la trayectoria del género chico en el país. En 1890 se presentó el primer ejemplo nacional de sainete-revista azarzuelado, *De paso por aquí*, de Miguel Ocampo y en el mismo año *La fiesta de don Marcos*, sainete lírico, incipiente sainete criollo "lírico". Las mismas compañías españolas estrenaron *El año 92* (1892) de Ezequiel Soria. Estas piezas, como otras de la época, eran un híbrido español-criollo en el cual la apropiación de los personajes ibéricos por los primeros saineteros criollos era todavía elemental.

Sin embargo, se puede afirmar que en los años siguientes la transición fue más intensa y el género nacional se desembarazó paulatinamente de lo zarzuelero originando una tendencia de fuerte textualidad nacional. Su modelo, como se ha dicho, fue el del sainete español, que se puso en contacto con las exigencias y limitaciones del medio histórico-cultural – el proyecto liberal, la inmigración, las tensiones sociales de la ciudad nueva— pero a partir de él no tardó en constituir un sistema autónomo (Pellettieri, 1993ᵇ: 11-26).

De 1892 es *Los óleos del chico*, de Nemesio Trejo, y fue la primera vez que un elenco nacional, el de los Podestá, estrenó un sainete de autor vernáculo para un público argentino. Mantenía artificios como los bailes, las payadas y los recitados y una fuerte comicidad verbal y gestual, caballos en escena, personajes de gaucho, patotero de la ciudad, caricatura del italiano y del gallego, apoteosis final, en la que se exaltan valores patrios. Recurría a procedimientos de la gauchesca, el sainete y la revista. Era una obra todavía de cruce.

A partir del inicial Nemesio Trejo, aparecieron los nombres de Ezequiel Soria, Enrique Buttaro y Pedro E. Pico, entre otros. De este modo se concretó, ya en los primeros años de este siglo, un género teatralista, con una enorme potencia para crear otra realidad, basada en una inmediatez que impuso rápidamente sus propias reglas, conformando un verosímil muy peculiar. Ya en ese momento de su evolución sus convenciones eran bastante rígidas, enmarcadas por los gustos del público que lo percibía como pura fiesta, las ansias de recaudación de los empresarios y los gustos del capocómico.

Pueden establecerse en su evolución tres versiones. Los tres modelo están basados en una clasificación semántica del género, que tiene en cuenta no sólo qué significan sino cómo significan los textos.

1° Fase: Sainete como pura fiesta.
2° Fase: Sainete tragicómico.
3° Fase: Grotesco.

1° Fase: el sainete como pura fiesta

La intriga melodramática del modelo, en textos como *Fumadas* (1901) de Enrique Buttaro, con una larga serie de variantes con momentos cardinales en *El debut de la piba* (1916) de Roberto L. Cayol y *Tu cuna fue un conventillo* (1920) de Alberto Vacarezza, una de sus primeras expresiones, implicó una poética del exceso (Marías, 1987: 17). Presentaba una redundancia de lo sentimental a la vez que se producía una esquematización creciente de los personajes. Se conservaron los procedimientos musicales de la zarzuela española, había un coro de vecinos. Luego comenzaba la intriga en verso. El principio constructivo era lo sentimental: el amor no correspondido. La característica primordial es la aparición de los sentimientos basados en la idealización de amor. Más que mostrar relaciones amorosas, hay una relación imaginada de ellas: amor-odio, rivalidad entre mujeres. Además se generan situaciones propias del vodevil como el equívoco que presta variedad a la acción, y una limitada caricaturización de los personajes no protagónicos como procedimiento secundario. El procedimiento de la caricaturización consistía en tomar tipos de la ciudad y exagerarlos hasta hacer estallar el costumbrismo.

Los personajes son ajenos a las fuerzas que los guían: reina lo que Williams (1982) denomina el "infortunio privado". Los personajes están manejados por el destino y el azar. Aparece un procedimiento básico del melodrama que es la pareja imposible y la coincidencia abusiva, que se genera a partir de las propias acciones de los personajes. Al mismo tiempo, en estos textos desaparece el villano, lo que constituye una variante del género melodrama.

En esta primera versión hay una regla obligatoria (Jakobson, 1974: 360-373) para el género que no proviene del melodrama y que es la actividad de la protagonista. Los personajes pasan por múltiples pruebas, desempeños que a nivel de la intriga permiten mantener la incertidumbre de la historia. Finalmente aparece la justicia poética, también norma obligatoria en este tipo de sainete.

Un hecho destacable es que el patio del conventillo no es la continuación del espacio social, no es el "patio real", sino que, por el contrario, está idealizado, idealización que se relaciona con la ideología estética del público, no con su realidad sino con su imaginario social, con sus deseos. El patio crea su propio mundo: un espacio sentimental modulado por lo cómico.

Este tipo de sainete busca una identificación asociativa, lo que Barthes denomina el grado cero de distancia con el receptor. El interés de este tipo de teatro es conseguir que el espectador participe totalmente del juego escénico. Casi no hay distancia entre espectador y espectáculo. Esta regla obligatoria rige sólo para esta versión. Persigue la obtención de una identificación compasiva (ponerse en lugar del otro) o simpatética.

A nivel del aspecto verbal se observa como una regla obligatoria la presencia del idiolecto: el personaje se sirve de una lengua aparte. Busca evidenciar las peculiaridades lingüísticas de cada personaje, salvo de la pareja sentimental.

En el conventillo "virtual" del sainete no existen las clases sociales salvo la de sus habitantes. Aparecen códigos sociales de personajes finiseculares fuertemente convencionalizados: el discurso "del guapo"; "del extranjero", "de la mujer decente", "de la de vida licenciosa", "del criollo", "de la mujer trabajadora". Además, casi todos los personajes trabajan con la mezcla de discursos citados (aforismos, proverbios, etc.)

A medida que avanza el siglo este modelo comenzó a estilizarse con un hito en textos como *El debut de la piba* (1916) de Roberto Lino Cayol, en el que se intensifican los rasgos caricaturescos, pero el principio constructivo continúa siendo lo sentimental; se amplifica el uso del idiolecto (el cocoliche) y la heterogeneidad del discurso. Aparece en el género una mirada irónica hacia los modelos del pasado.

Es con Vacarezza, en obras como *Tu cuna fue un conventillo* (1920), con los que el género se formalizó, al abandonar los pocos procedimientos realistas que tenía el sainete como pura fiesta, e intensificar la "diversión", de acuerdo con el reclamo ideológico del público: amplificar lo sentimental, pero fundamentalmente lo cómico caricaturesco, el uso del idiolecto (el cocoliche) y la heterogeneidad del discurso. Su teatro es una suerte de mundo sentimental-cómico basado en la semántica paternalista, que premia a los buenos y castiga a los malos en un intenso fin de fiesta en el que se recupera la armonía. Concreta la convención a nivel discursivo: crea para el género una lengua literaria, un uso peculiar de la palabra lunfardesca y del habla popular. Ellas adquieren una significación fluctuante, artificiosa, en el sentido de que toda palabra artística implica un alto grado de artificio o procedimiento.

Su teatro es de gran jerarquía artística dentro de una poética que basa su semántica en la "armonía social". La del sainete como pura fiesta es una estética conformista, que exalta lo pequeño, el barrio, las costumbres de los pobres, su "sentimiento", el "corazón", como base de las relaciones humanas.

Estas textualidades constituyeron un sistema marginal al sistema culto, basado en el "espectáculo por secciones", que atraía a un público popular ávido por conmoverse, identificarse asociativamente y divertirse. Lo cierto es que el género comenzó a evolucionar lentamente hacia el grotesco. Esa evolución se generó a partir del sainete tragicómico y sus tres variantes. En esta versión, el sainete se problematizó, se convirtió en una reflexión que superaba la descripción del ámbito festival de la vida de los sectores populares de la primera versión.

Un momento fundamental en esta lenta transformación del sistema fue la obra de Carlos Mauricio Pacheco, estrenada el 21 de diciembre de 1906. *Los disfrazados* marcó la nacionalización definitiva del sainete criollo, llevándolo hacia la tragicomedia, género muy acorde con el horizonte de expectativa del público popular de la época y como se ha señalado más de una vez, prefigura el grotesco criollo.

La obra de Pacheco presenta ya diferencias semánticas con el sainete español, diferencias que configuran el modelo que llamamos sainete reflexivo. Su sentido se adensa, se vuelve amargamente existencial.

2º Fase. El sainete tragicómico

Presenta tres modelos:

1) reflexivo
2) inmoral
3) del autoengaño

1. Reflexivo: En general, el motor de la acción es la honra social y una característica saliente es la inacción del sujeto hasta casi el desenlace. Estos textos, cuyo paradigma son obras como *Los políticos* (1887) de Nemesio Trejo, *Canillita* (1902) *El desalojo* (1906) y *Moneda falsa* (1907) de Florencio Sánchez, son dramas de personaje, sostenidos por una comicidad verbal, partes cantadas en la mayoría de los textos, una historia sentimental que en su desenlace cae en el patetismo y una moraleja explícita modulada por la reflexión del "personaje embrague". Su escena todavía se ampara en el patio carnavalesco o en el boliche como lugar de cruce de registros lingüísticos e ideológicos.

El modelo del sainete tragicómico reflexivo es, como se dijo, *Los disfrazados* de Pacheco. Desde un punto de vista superficial, la intriga de la pieza continúa sustentada por la convención que habían fijado los primeros saineteros.

Su escena —sus artificios— se puede percibir como un espacio feliz, el patio del conventillo un día de carnaval. Todo confluye en él sin jerarquías, todos los registros lingüísticos e ideológicos, desde las meditaciones sobre el porvenir del mundo hasta el chiste más elemental (Pellettieri, 1987^{b}: 45-48).

Lo cómico y lo sentimental se alteran y modulan esta serie de cuadros de la vida de ese conventillo virtual, un conventillo idealizado, "abuenado", ordenado, casi sin puntos de contacto con el conventillo real y en que hace su aparición el personaje puente, Andrés, que le va otorgando sentido al todo, entramando las diferentes intrigas secundarias. El tono general es de caricatura y sólo toma al costumbrismo como punto de partida estético y semántico en la denominada presentación de personajes. Pacheco deforma el costumbrismo, dislocándolo, negando en el desarrollo y en el desenlace de la obra toda referencialidad.

Por otra parte, se observa en *Los disfrazados* una cantidad de tópicos y de personajes comunes al género: el tema del engaño conyugal, el de los amores no correspondidos, el de las tensiones entre criollos y gringos, el de la simulación para poder convivir en el espacio virtual del patio, todos modulados por una galería convencional de personajes porteños y extranjeros tipificados con exactitud y no profundizados psicológicamente, de acuerdo con las más puras reglas del género.

A nivel del motor de la acción dramática, utilizando los mismos procedimientos que el sainete anterior pero variando sus funciones, Pacheco consiguió concretar dos invenciones que harían época en el teatro popular argentino: la mirada reflexiva de Andrés y especialmente, el personaje de don Pietro, caracterizado por su patetismo y movido a la acción por la vergüenza social que conlleva su condición de cornudo.

Si bien Andrés aparece como un personaje mal construido estéticamente por su autor, ya que se trata de una entelequia —proveniente de la textualidad de Florencio Sánchez— hay que convenir que caracteriza su discurso el hecho de ser una reflexión sobre el contorno que matiza la escena del sainete. Es una mirada peculiar de la realidad: "semantiza" en la percepción del espectador la presencia del hombre empujado a vivir socialmente llevando un disfraz, un gesto que le permita convivir, procedimiento absolutamente nuevo en el sainete.

También es evidente que este personaje fracasado es la otra parte, la que sobra, de un personaje que sí es el gran acierto de Pacheco, don Pietro. Lo que este personaje afirma en el plano de la acción teatral, Andrés lo impone con su discurso explicando, atentando así contra la economía estética de la pieza.

Con la invención del personaje de don Pietro el género se vuelve reflexivo y se convierte en uno de los intertextos de la textualidad discepoliana: dialoga con el grotesco posterior porque en su comportamiento incluye lo patético —intensificación extrema de lo sentimental que tiene como fin primordial conmover—. Este componente es un elemento determinante del grotesco luego de la caída de la máscara, momento en que el personaje "se ve vivir".

En *Los disfrazados* no se advierte esa "tensión entre lo cómico y lo dramático o aterrador" (Kaiser Lenoir, 1977: 34-35) no resuelta dentro del texto y que es propia del grotesco. El personaje de don Pietro está siempre enfrentado a algo que le es externo. No hay en él la inadaptación a su situación que se va a advertir en el Miguel de *Mateo*, ni en Stefano en la obra del mismo nombre, en los cuales aparecen unidas y sin resolverse hasta el desenlace la máscara y el rostro, lo social y lo individual. En ese momento de la evolución del sistema del sainete, la máscara y el rostro estaban separados racionalmente por el propio personaje que está lejos todavía de la confusión, una de las marcas distintivas de la sicología del personaje grotesco. Don Pietro no sólo no está confuso sino que puede tematizar sobre su triste condición y sacar conclusiones.

No obstante, los cambios que impuso Pacheco en el nivel de la acción fueron fundamentales para la evolución del sainete hacia el grotesco. En *Los disfrazados* no se percibe el confiado conformismo, la armonía ingenua que imponía luego del desenlace del sainete como pura fiesta el retorno a la normalidad y que producía en el espectador una sensación de alivio que lo hacía sentirse seguro en su mundo de ficción: la certidumbre de que "aquí no ha pasado nada". El de *Los disfrazados* es ya un universo en conflicto.

En síntesis, se referencializa el honor y aparece como un objeto a conseguir; en la intriga lo patético alterna con lo sentimental y lo cómico queda relegado a las intrigas secundarias. Aparece el personaje patético, fracasado, con reacciones intempestivas. A nivel semántico no se recupera totalmente la armonía perdida.

2. El modelo del sainete inmoral está representado por obras como *La chusma* (1913) *La caravana* (1915), *La familia de don Giacumín* (1924) y *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión. En estas piezas el motor de la acción es el egoísmo del sujeto que busca mejorar su situación en la sociedad a través de la destrucción de los demás personajes o, por lo menos, valiéndose del esfuerzo de los otros. La moral del sujeto concuerda totalmente con la de la sociedad injusta —su destinador— en la que ha aprendido a manejarse sin cuestionamientos morales.

El sujeto desarrolla una enorme actividad desde el principio al fin de estos textos. Su inestabilidad es total y sus funciones se centran en quejarse, mentir, disimular, ser enemigo absoluto del prójimo. Hay un gran movimiento escénico y las pruebas por las que pasa el sujeto inmoral son innumerables. Los núcleos de acción se encuentran en lo verbal y en lo físico-verbal. El sujeto logra vencer los obstáculos, pero los medios en los que se basa para lograrlo son inmorales, la explotación de la familia (*Don Chicho*), la apropiación voraz de lo ajeno (*La caravana*, *La chusma*).

Desde el punto de vista de la intriga, estas tragicomedias de puertas adentro —cuyo espacio tenebroso anticipa el del grotesco criollo— tienen dos rasgos dominantes: la caricatura y el cocoliche; sólo en el desenlace aparecerá lo patético. En casi todos los casos este sainete inmoral comienza con procedimientos propios de la comedia costumbrista: encuentros personales, personajes referenciales. De pronto, el autor intensifica los contrastes y el costumbrismo se disloca, dando lugar a la parodia. Son dramas de personaje, pero todavía con elementos situacionales. Así la deforme relación familiar entrama la obra, a partir de una serie de recursos cómicos como la expectación defraudada, o el placer que se siente ante la desgracia ajena, la incongruencia de los personajes, la actitud inesperada, especialmente en el desenlace.

El personaje típico de este modelo es caricaturesco y tiene una ventaja artística frente al personaje central del modelo del sainete reflexivo: incluye en el mismo actor la acción y la reflexión. Es, al mismo tiempo, embrague y referencial.

Este modelo cuestiona semánticamente la familia. Como en el grotesco criollo, los integrantes del núcleo familiar permanecen al acecho uno del otro. Parodizan abiertamente el discurso paterno y filial. Vivir juntos es su verdadero infierno: están aislados, cada uno con su drama, sin importarles (a menos que piensen que "el otro" puede llegar a servirles para mejorar su propia situación) el drama ajeno. La causalidad explícita los muestra como sabedores de que actúan mal: no hay en la extraescena y menos en la escena, el mínimo rasgo de idealismo que aparecía en la primera versión del sainete y la comedia asainetada sentimental.

Desde el punto de vista de la intriga, el sainete inmoral es un texto de desarrollo cómico-caricaturesco (este efecto es buscado muy directamente) a la manera de la primera versión del sainete, personajes con continuos cambios de estado que viven en la inmoralidad o caen en ella durante el desarrollo de la acción, empujados por el entorno social: son adaptados sociales. Su desenlace es "cómico interesado" y remarca la sátira social. El efecto perlocutorio buscado es el de provocar al espectador, tratar de que se ponga en tela de juicio todo aquello que se le ha enseñado a amar y respetar desde el punto de vista social: la familia, las relaciones amistosas. Aunque módicamente, ya aparece el relativismo frente a las relaciones humanas, la imposibilidad de conocer al otro o de conocerse, que van a caracterizar la semántica del grotesco criollo. *Mustafá* (1921) de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa es una variante privilegiada de este sainete inmoral. Es, si cabe el término, un verdadero "pregrotesco".

3. El tercer modelo del sainete tragicómico lo constituye el sainete del autoengaño, el cual no puede ser superado por el protagonista durante el desarrollo de la pieza. Algunos de los textos que se pueden incluir en esta categoría son *Los chicos de Pérez* (1916) y *La donna é mobile* (1926) de Carlos R. De Paoli, *Giacomo* (1924) de Discépolo y De Rosa, *Los desventurados* (1922) y *Despertate Cipriano* (1929) de Francisco Defilippis Novoa, *Saverio* (1929) de Rafael Di Yorio.

El paradigma es *El movimiento continuo* (1916) de Discépolo, Folco y De Rosa, que puede calificarse como comedia asainetada, pero que excede esa denominación. Significó un paso adelante de Discépolo hacia el grotesco, tanto que se lo puede designar también como un "pregrotesco criollo". Es un híbrido muy especial, porque a diferencia de otras comedias asainetadas, los procedimientos provenientes del sainete son su componente fundamental, lo cual permite potenciar el conflicto centrado en un protagonista ridículo sin conciencia de sí. De la comedia, sólo queda la unidad de acción, que heredará el grotesco criollo.

Se mantiene en ella el uso del idiolecto popular; el retorno a la polifonía es un hecho fundamental, lo que es una clara advertencia de que nos encontramos a las puertas de un género nuevo. Ya no es sólo el personaje sino la pieza entera la que se pliega a la tragicomedia. La definición de Kaiser Lenoir se cumple puntualmente a nivel semántico: "La idea que nutre a la tragicomedia es la de que el mundo y la vida no son enteramente trágicos ni cómicos. Lo que hoy es carnaval, mañana es un valle de lágrimas. Es decir, el "ríe hoy que llorarás mañana" (1977: 34-35) Todo esto se ve ratificado a nivel de la acción, la intriga y el nivel verbal.

En los sainetes del autoengaño el motor de la acción es nuevamente la búsqueda de la honra social.

En el plano de la estructura profunda presenta un sujeto colectivo muy activo a partir del enlace de la trama. Sus funciones —delirar, "investigar", lograr consenso— inducen en los personajes el sentimiento de pasar de una vida de miseria a otra de opulencia, consiguiendo que su autoengaño se transmita al resto de los personajes.

A nivel de la intriga los personajes consiguen concretar una verdadera locura colectiva alrededor de la posibilidad —real para ellos— de pasar de la pobreza a la riqueza. Es tan profunda esa convicción, que su autoengaño los hace poderosos. Esta situación anticipa un efecto perlocutorio que será de gran fuerza en el grotesco criollo, al lograr un efecto contradictorio en la escena y en la platea. Mientras que en la platea se los percibe como personajes ridículos, absolutamente condenados a la miseria, en la escena, los personajes que los rodean creen que son sus salvadores.

En síntesis, el sainete del autoengaño es un texto de desarrollo caricaturesco, con algunos procedimientos de la comedia, en la cual a partir del autoengaño del protagonista se alternan lo cómico y lo patético. El desenlace es esperadamente patético, con pérdidas parciales para el protagonista. No se busca el efecto perlocutorio sino que el público se distancie: no debe despertar la piedad propia del melodrama. El autoengaño implica la ideología del cambalache. El teatro aparece ya con una semántica opaca, adviene la polémica entre individuo y sociedad. Los personajes no se adaptan a la realidad.

El caso de *Babilonia*

Ya en 1925 el sistema teatral del sainete criollo era un modelo en variación hacia el grotesco criollo. *Babilonia* (Pellettieri, 1999: 81-95), es una buena prueba de esta afirmación. Su textualidad se sitúa dentro del sainete tragicómico, predominantemente "inmoral", pero con variables del sainete reflexivo y el sainete del autoengaño. Sin embargo, en muchos sentidos —especialmente en el aspecto semántico— excede estos modelos, pone en tela de juicio directamente, la convivencia de la clase proletaria y su relación con la burguesía. Se puede decir que es un típico texto de cuestionamiento social.

La explicación podría encontrarse en el importante agregado al personaje de Secundino que incluyera en la edición de 1970[1], destinado a historizar el discurso de los personajes y a contextualizar la acción. Esto induce a pensar que el motivo de la inclusión está ligado, como siempre en Discépolo, a su preferencia por aquellos de sus textos que él creía comprometidos directamente con la sociedad de su tiempo, pero cercanos a lo patético.

Como se ha dicho, *Babilonia* incluye procedimientos y funcionalidades de los tres modelos del sainete tragicómico con predominancia del sainete inmoral. Los caracteres que lo ubican en este último paradigma:

a) El motor de la acción es el egoísmo del sujeto (José), alrededor del cual se urde la trama del texto. Este personaje, para mejorar su situación entre los sirvientes de la casa, no vacila en intentar destruir al prójimo. Sus funciones son quejarse, mentir, disimular, ser enemigo absoluto "del otro". *Babilonia* se caracteriza por su gran movimiento escénico en el plano de la acción y en el plano de la intriga. Hay además una serie de secuencias contractuales, de personajes que se unen con el fin de perjudicar a los demás[2].

b) Una variación con relación al modelo inmoral es que el sujeto no logra desempeñarse, vencer los obstáculos que se le presentan para lograr su objeto. Los medios de los que se vale son inmorales pero ineficaces. En José puede más el miedo que la vergüenza social. Como don Miguel en *Mateo*, y Mustafá en la pieza del mismo nombre de 1921 de Discépolo y De Rosa, José sale de su inacción para transar con su triste realidad. Su objeto se incluye en lo económico: desea conservar su empleo sin reparar en los medios. En suma, la simulación en la lucha por la vida. Esta situación del sujeto se proyecta en sus compañeros de trabajo. Cada uno, en distintos grados, reitera su alienación por el dinero: Eustaquio y Otto traman un robo; Cacerola ve su salida en el ahorro. Algo parecido pasa con los dueños de casa: Emma, la hija, se casa por conveniencia; Víctor, el hijo, acuerda con su madre, Emilia, recibir dinero para no dejarse ver borracho por los invitados a la fiesta que se desarrolla en la casa.

c) Otra variable de *Babilonia* es que el espacio en que se desarrolla la intriga tampoco coincide con el del modelo de la tendencia. No se establece "puertas adentro", es casi un espacio público, de cruce social. En la escena se encuentra el espacio de los criados, y en la extraescena, el de los dueños de casa. Por supuesto, los conflictos se intensifican cuando éstos entran en escena.

Así, este espacio que se modula dialécticamente con los personajes, se convierte en un ambiente tenso y desagradable, ya que unos permanecen al acecho de los otros: se parodizan mutuamente, se agreden. Están aislados, cada uno en su drama, sólo se interesan por lo demás si están seguros de que les "servirán" para mejorar su situación. Entre "los de arriba" y "los de abajo" se da la dialéctica del amo y el esclavo: se odian pero se necesitan dentro de una estructura social injusta.

No existen rasgos de idealismo en ninguno de los personajes, salvo el caso de Secundino. Este, como Alcibíades, son "buenos para nada", no pueden desempeñarse en medio de un ambiente de intolerancia y mentira. Todos son profundamente inestables, por lo que los cambios de estado son una de las